



0 7 2 3 4 5 7 - 1

На правах рукописи

Ильина Виктория Владимировна

Принципы фольклоризма в поэтике И. С. Тургенева.

Специальность 10. 01. 01. – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

В. Ильина

Иваново 2001

Работа выполнена в Ивановском государственном университете

Научный руководитель –
Кандидат филологических наук, доцент

Смирнов Вадим Андреевич

Официальные оппоненты –
Доктор филологических наук, профессор

Лебедев Юрий Владимирович

Кандидат филологических наук, доцент

Николаев Алексей Иванович

Ведущая организация –
Тверской государственный университет.

Защита состоится «28» июня 2001 года в 16⁰⁰ часов на заседании
диссертационного совета К063.84.03 Ивановского государственного
университета по адресу: 153377, Иваново, ул. Ермака, 39, ауд. 459

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке университета.

Автореферат разослан «23» мая 2001 года.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000302376

Ученый секретарь
специализированного совета
кандидат филологических наук

Тюленева Е. М.

Общая характеристика работы

Актуальность и научная новизна исследования.

История исследования поэтики И. С. Тургенева позволяет говорить о богатой традиции в изучении проблемы, о разнообразных путях ее осмысления различными направлениями литературоведения и одновременно о необходимости выработки новых подходов к анализу художественного текста, позволяющих, с одной стороны, обнаружить комплексы смыслов, не выявленных прежде, и с другой – прочитать произведение в его целостности.

Художественная система И. С. Тургенева складывалась в сложном споре-диалоге с традицией, и вопрос о «скрытом» фольклоризме, также, как и о скрытом психологизме, приобретает особое значение, так как он напрямую связан со становящейся поэтикой, с «эволюционирующей топикой» (А. М. Панченко). Предыдущие исследователи, известные фольклористы, о чьих работах мы говорим в исследовании, столкнулись с определенной теоретической и методологической «загадкой»: если в «Записках охотника» обнаружить следы влияния фольклора сравнительно нетрудно, то впоследствии они «исчезают», хотя, конечно же, это не так. По всей видимости, с этой проблемой связан тот факт, что авторы коллективной монографии «Русская литература и фольклор» (вторая половина XIX века) практически не обращаются к вопросу фольклоризма в зрелом творчестве писателя, так же как и вопросу об эволюционных процессах в поэтике И. С. Тургенева.

Сегодня уже определенно ясно, что материалистический подход к фольклорным явлениям, формульному языку фольклора, сведение его лишь к быту, обрядово-трудовой деятельности полностью исчерпал себя. Космическое же начало, сакральный язык мифа, загадки, заговора, быличек лишь в последнее время стал рассматриваться исследователями как

«конституциональный», и в этой связи становится понятным «неадекватность» восприятия тургеневского фольклоризма в работах М. К. Азадовского, Ф. Я. Приймы, К. С. Громова и др.

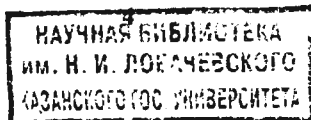
Дело не только в том, что тургеневский «синкретизм восприятия близок к фольклору» (Ю. В. Лебедев), но и в «преодолении» фольклора, в творческом усвоении его «уроков» и создании совершенно особой «русской формы» (рассказа, романа). Одним из первых на внутреннее тяготение писателя к народной лирике указал выдающийся русский исследователь А. В. Чичерин, об этом писал и такой вдумчивый и внимательный критик, как А. Т. Твардовский, однако теоретического обоснования, к сожалению, эти наблюдения не получили.

Таким образом, наше внимание к самой природе тургеневского творчества, его связи с категориями «большого времени» и рассмотрение роли фольклорно-мифологических структур в трансформации жанровых образований в поэтике писателя определяют научную новизну диссертационного исследования.

Актуальность же работы состоит в необходимости, с одной стороны, выработки подходов, позволяющих обосновать фольклорно-мифологическую природу творчества писателя. С другой стороны, это решение спорных вопросов, связанных с формированием жанра «русского рассказа» и проблемой интерпретации образной системы, проблематики романов «Дым», «Отцы и дети» и «таинственных повестей» И. С. Тургенева.

Цели и задачи исследования.

Цель нашего диссертационного исследования заключается в том, чтобы показать, как менялась жанровая система И. С. Тургенева в результате его творческой эволюции и «оппозиционного» отношения к фольклору, как в результате такого спора-диалога шло формирование его эстетического идеала.



Задачи формулируются следующим образом:

1. Выявить закономерности в «предпочтении» фольклорных жанров и дожанровых образований (несказочной прозы), которые и определяют специфику тургеневского фольклоризма.
2. Рассмотреть как от «ученичества» И. С. Тургенев шел к глубинному освоению русского и славянского фольклора, опираясь на предшествующий опыт русской литературы, в частности А. С. Пушкина.
3. Определить «стержневые» для писателя мифологемы, перекодировка которых и обуславливала своеобразие его поэтической системы, ее особый «потаенный» смысл.
4. На основании сделанных уже в нашей науке открытий в области постижения «ритуальной реальности» рассмотреть сами принципы синкретического отражения действительности, давшие на новом «витке» особую форму – «русский рассказ».
5. Показать особую роль И. С. Тургенева в создании принципиально новых жанровых структур, типологически соотносимых с лирической песней.

Материалом исследования являются цикл «Записки охотника», роман «Дым», а также «таинственные повести» И. С. Тургенева. В качестве дополнительных источников привлекаются тексты повести «Поездка в Полесье», романа «Отцы и дети», стихотворений в прозе, ранней лирики писателя.

Такой выбор произведений И. С. Тургенева в немалой

степени обусловлен «волновым» характером его творчества. Исследователи давно заметили, что кризисы в «эволюции» Тургенева-художника порождали новое качество, серьезные изменения в структурировании произведений. На современном этапе теоретической мысли в этом плане уместно рассматривать «эволюционирующую топику» (А. М. Панченко) как предпосылку качественных преобразований, обусловленных не только развитием жанровой системы самого Тургенева, но и всей русской литературы.

Как рабочую гипотезу мы выдвигаем следующее положение: вероятно, сама природа кризисов была связана с необходимостью новых «горизонтов», и в этом случае для разрешения антиномий писатель, исходя из внутренних импульсов, быть может, не всегда осознанных, обращался к трансцендентному, таинственному, причем, как мы стараемся показать в ходе нашего исследования, с опорой на русский – и шире – славянский фольклор.

Несомненно, здесь было и влияние романтических традиций (и об этом писали Г. Б. Курляндская, В. М. Маркович, П. И. Гражис, А. И. Баттото), но для нас принципиально важно другое: очевидно, шел диалектический спор с этой традицией с опорой на национальные истоки.

При анализе произведений в свете поставленных задач мы обращались как к системной и структурной типологии, так и сравнительно-историческому методам.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы ученых по проблеме «миф – фольклор – литература» (А. М. Панченко, И. П. Смирнов, Е. М. Мелетинский, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров), труды по исторической поэтике (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, В. Я. Пропп, М. М. Бахтин), работы о взаимодействии художественной системы писателя с поэтикой фольклора (Ю. В. Лебедев, Ю. И. Юдин, Г. А. Бялый, А. Б. Муратов). При осмыслении природы художественного творчества И. С.

Тургенева и роли в нем собственно фольклорно-мифологического сознания особое внимание уделялось исследованиям Э. Я. Голосовкера, А. Ф. Лосева, О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинского.

Структура и объем работы: диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Общий объем исследования 181 страниц. Список литературы включает 176 наименований.

Значимость диссертации для научно – исследовательской и научной практики состоит в том, что в работе демонстрируются возможности обозначенного подхода при изучении творчества И. С. Тургенева в аспекте внутренней связи мифа, фольклора и литературы. Подход этот предполагает изучение произведения на разных уровнях, но в контексте их взаимодействия, и может быть использован как в практике исследования творчества других писателей, так и при изучении закономерностей развития литературного процесса в целом. Результаты исследования могут быть использованы в курсах по истории русской литературы XIX века, в спецкурсах и спецсеминарах по творчеству И. С. Тургенева и проблемам интерпретации художественного текста, а также в практике школьного преподавания.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на заседании кафедры русской литературы Ивановского государственного университета. Отдельные материалы диссертации послужили основой для докладов на конференциях: «Ноосферная идея и будущее России» (ИвГУ, 1998), «Проблемы малых жанров» (ИвГУ, 1998), «Потаенная литература: Вопросы истории и типологии» (ИвГУ, 1999), «Художественный текст и культура» (Владимир, 1999), «Шекспировские чтения 2000» (Владимир, 2000).

Содержание диссертации

Во введении рассматривается история изучения творчества И. С. Тургенева в аспекте внутренней связи его поэтики с фольклорно-мифологической системой (именно принципы тургеневского подхода к фольклорно-мифологическому материалу и будут подразумеваться нами как «принципы фольклоризма»), обосновывается актуальность поставленных в работе проблем, формулируются цели и задачи исследования.

Особое внимание в рамках темы нашего исследования мы вынуждены были обратить на понятия «скрытого», «внутреннего» фольклоризма; «поэтики» как «движущейся топике», которая предметом своего исследования имеет историко-генетические связи внутри родов, видов, форм и структур.

В результате предпринятого нами анализа работ, посвященных проблемам фольклоризма произведений И. С. Тургенева, мы делаем вывод, что для целостного анализа произведения уже недостаточно выявления цитат, стилизаций, реминисценций. Наука расширяет сферу взаимодействия литературы и фольклора – системы оппозиций, перекодировок и трансформаций (т. н. «внутренний фольклоризм»), переходя к углубленному исследованию сложных видов взаимосвязи фольклора и литературы, конкретному анализу сознательного и бессознательного использования писателем фольклорной поэтики, вплоть до самых незаметных и опосредованных форм.

По мысли Д. Н. Медриша, фольклорная традиция нередко оказывается более продуктивной в литературе благодаря актуализации явлений «непроявленных», как бы лежащих на периферии фольклора, в его дожанровых образованиях, но обладающих потенциальной художественной энергией. Именно эту подспудную, скрытую энергию интуитивно ощущают

художники слова и преобразуют таящийся в перечисленных выше до-литературных формах художественный потенциал. Поэтому для исследователя так важно определить, что в фольклоре привлекает писателя, какую трансформацию получает фольклорно-мифологический архетип в системе художника; чем обусловлено это «погружение» авторского сознания в глубины «большого времени».

Современная теоретическая мысль, благодаря исследованиям по исторической поэтике (А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, В. М. Жирмунский), трудам по поэтике системы миф-фольклор-литература (В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, И. П. Смирнов), обосновывает положение о том, что именно благодаря обращению к многовековому культурному «фонду» человечества творчество отдельного автора приобретает «стереоскопичность»: глубину и перспективу.

Еще Ю. М. Лотман, говоря о И. С. Тургеневе, отмечал, что структура тургеневской прозы «расслаивалась», и различные структурные пласты имели различную историко-литературную судьбу. Это определяло своеобразный феномен: «Тургенев читался как бы на нескольких уровнях» (Ю. М. Лотман). Таким образом, нередко можно заметить, как многоплановость И. С. Тургенева сводится к какому-то одному аспекту в изучении поэтики писателя: будь то проблема эстетической природы фольклоризма И. С. Тургенева или указание на сам факт его обращения к фольклору. И часто это делается без выяснения причин такого обращения, без выявления тех эстетических преобразований, которые происходят в поэтической системе автора.

Нас же в поэтике писателя интересует, прежде всего, «преобразование жизненной данности в образную ткань искусства посредством построения своей системы образных знаков» (Г. Б. Курляндская). О том, как строится эта система у И. С. Тургенева, какие модели культуры, генетически связанные с

фольклором и мифом, оказываются в ней задействованы, как эти структуры обуславливают своеобразие творчества И. С. Тургенева и позволяют воссоздать целостную модель мира, мы будем говорить в ходе исследования.

Выбор же текстов, как уже говорилось выше, связан с «волновым» характером творчества самого И. С. Тургенева, его попытками преодоления и собственных творческих кризисов, и «тупиков сознания» окружающей писателя повседневности через обращение к «ритуальной реальности» фольклора.

Первая глава диссертации *«Хронотоп русской культуры в «Записках охотника» И. С. Тургенева»* посвящена осмыслению семантики глубинных структур, определивших жанровое своеобразие этого цикла рассказов. В параграфе *1.1. У истоков эпоса. О некоторых особенностях жанровой природы «Записок охотника»* речь идет о следующих особенностях произведения:

-задуманное как цикл физиологических очерков, оно, несомненно, является художественным произведением,

-последующие за первым опубликованием сборника в 1852 году наращивания его состава (рассказы «Конец Чертопханова», «Живые мощи», «Стучит!») вплоть до 1874 года, вопреки мнению отдельных исследователей, имеют общность на уровне поэтики, и об этом мы, конечно же, будем говорить в ходе исследования,

-указанное еще В. Г. Белинским новаторство И. С. Тургенева в изображении духовного богатства народа мы рассматриваем на уровне авторского приобщения к эстетике многовековой культуры крестьянства, его образа мира, нашедшего отражение в том числе и в фольклоре. Поэтому, опираясь во многом на работы таких ученых, как Ю. В. Лебедев, Г. А. Бялый, А. Б. Муратов, мы обращаемся непосредственно к вопросам структурирования цикла, его эпического звучания, а также непосредственно к

принципам фольклоризма в поэтике произведения. Параграф 1.2 рассматривает *Эническую традицию русского фольклора в «Записках охотника»*.

Фольклор для И. С. Тургенева, судя по его письмам и дневникам, являлся целостной системой, которую писатель великолепно знал и понимал, об этом свидетельствует и жанровый спектр русского фольклора, представленный в ряде рассказов «Записок...» - это легенды, былички, устные рассказы. Совершенно очевидно, что писатель не ограничивается введением «чужого» слова, фольклорные образы и сюжеты органично входят в основной сюжет рассказов «Касьян с Красивой Мечи», «Бежин луг».

На то, что тургеньевский Касьян напоминает немецкого цвирига – хранителя кладов, юродивого, через которого, по народным представлениям осуществляется связь со старинными преданиями, с Матерью – сырой землей, указывает В. А. Смирнов. Не изученным, однако, до сих пор является вопрос о том, почему выразителем скрытой поэтической силы для Касьяна является степь, «раздолье чистое поле»: «А то за Курском пойдут степи, этикие степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот *раздолье-то*, вот божия-то благодать! И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн, сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости...» (III, 119).

На первый взгляд тема степи является «локальной» для самого И. С. Тургенева – жителя Орловской губернии. И эта традиционность выражается в соотношении тургеньевского пейзажа с былинным пейзажем русского фольклора (эту нашу мысль можно «проверить», перечитав работу русского фольклориста А. Ф. Гильфердинга «Олонекская губерния и ее народные рапсоды»). Казалось бы, писатель представляет нам в «Записках ...» именно такой пейзаж. Однако замечательный русский пейзаж И. С. Тургенева имеет

особую «структуру»: он подразумевает противопоставление пространства леса пространству степи, «раздолью широкому полю». Подобное «столкновение» двух представлений о мире коренится, собственно, в самой жанровой природе русского фольклора: былинная традиция выступает как носительница «степного» пейзажа, «лесной», в свою очередь имеет явное тяготение к волшебносказочному хронотопу. В этом смысле тургеневские герои приобщаются к знанию о мире традиционным для фольклора способом, через освоение «чужого» пространства леса, реки («Бежин луг», «Поездка в Полесье»), через «диалог» со степью («Касьян с Красивой Мечей», «Певцы»).

В связи с этим мы рассматриваем следующие характерные для поэтики И. С. Тургенева мотивы: мотив *пути*, реализованный как заблудившийся герой, попытка *отыскать* дорогу. Мотив *преодоления* внутреннего страха, *обретения* духовного зрения, знания о мире, мотив довлеющего в природе ночного *хаоса* и связанные с этим образы Изиды, русалки, мумии, луны, скопища валунов как прообраз алтаря. Многие исследователи, В. М. Жирмунский, Г. Б. Курляндская связывали указанные мотивы и образы с поэтикой романтизма. Однако, по справедливому замечанию А. П. Чудакова, «романтическим субъективизмом характер тургеневского пейзажа не исчерпывается. В нем мы находим элементы, чуждые романтической изобразительности». Несомненно, натурфилософия «живет» во многих произведениях И. С. Тургенева, но мы все же говорим о возможности сознательного преодоления писателем традиции романтизма в своем творчестве через установку на качественно иную систему (вспомним отмеченный Ю. В. Лебедевым синкретизм образного восприятия Тургенева, близкий фольклору).

О хронотопе, традиционном для русской культуры в целом, нашедшем отражение в трудах В. Ключевского, Г. Вернадского, Н. Бердяева, Л. Гумилева, И. Кондакова, о национальном менталитете, «пересечении рядов» и

«слиянии примет» идет речь в параграфе *1.3. Хропотон русской культуры*.

Однако все же, на наш взгляд, разделение рассказов цикла по принципу лежащего в основе повествования «сказочного» и «песенного» архетипа, предложенному Д. Н. Медришем, не совсем уместно в отношении к «Запискам охотника». Скорее мы имеем дело с синтетической основой, и уже исходя из составляющих этой метасистемы, И. С. Тургенев пытается выходить на качественно иные уровни, так как многие рассказы строятся в соответствии с картиной мира, нашедшей свое выражение в русской лирической песне.

Этому аспекту посвящен параграф *1.4. Становление «русской формы» рассказа в русской литературе XIX века*. То органическое единство стиля писателя и народной песни, на которое указывал А. В. Чичерин, сопричастность Тургенева народному эстетическому идеалу, совпадение времени исполнителя и слушателя, видимо, обуславливают важность самой ситуации «вслушивания» в песню, какую мы наблюдаем в «Певцах».

Скрытый психологизм, присущий эпическому тургеневскому рассказу, несомненно, восходит еще к пушкинской традиции «антиновелль», или «новеллы сознания» (Б. М. Эйхенбаум). По замечанию С. Г. Бочарова, сама повесть «Гробовщик» в своей кульминационной части перемещается во внутренний мир героя, и это перемещение становится смысло- и формообразующим центром произведения, сопрягающим его начало и конец.

Получается так, что антиновелла – совершенно новый жанр, еще не известный в западноевропейской литературе. Он направлен против канонических рамок сюжета и в нем завершенности и оконтуренности. Как и в случае с «Гробовщиком» Пушкина, подобный тип композиции некоторых рассказов «Записок охотника», названный А. Т. Твардовским и Д. Н. Медришем «русской формой» и типологически соотносенный с народной лирической песней, дает читателю новые «выходы». «Снимается»

тупикивость ситуации, начинается взаимодействие формы выражения с новым содержанием, когда читатель получает возможность «дорастить» до ситуации, предложенной автором.

Неслучайна поэтому реакция слушателей на пение Якова в «Певцах». Именно женская лирическая песня делает голос певца *неотразимым*, потому что пением своим сумел Яков затронуть те русские струны, о которых мы говорили выше. Яков «совершенно позабыл и соперника, и всех нас... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то *родным и невообразимо широким*, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... я оглянулся – жена целовальника плакала, *припав грудью к окну*» (III, С. 222).

Характерно, но именно эта деталь зачастую «проходит» мимо внимания исследователей. А ведь не случайно это «к окну», окно – как глаза души, духовные очи, и цель автора – донести до читателя все богатство русской песни, открыть его очи, затронуть русские струны души, как затронуты были его собственные.

Жена хозяина кабака, припав к окну как к истоку, плачет. И плач этот оттого горек, что это плач по недостижимому идеалу, по прошедшей молодости и во многом не сложившейся жизни. Благодаря включению образа окна в подробно рассмотренный нами контекст, происходит «наращение смысла», приобретение, помимо собственно предметного, еще и «сверхсмыслового» значения. Девушка у окна как архетипическая модель – это формульный язык, и в значительной мере сигнализирующий о свершившемся переходе из бытового на бытийный, космический уровень.

Для того чтобы прояснить семантику образной системы рассказа «Живые мощи», в частности образов сада и «живой мумии», мы обращаемся к сравнительной типологии, сопоставляя фабульный уровень рассказа (сны

героини) с «лирической ситуацией» народной песни. Подобный опыт построения повествования приводит к тому, что и автор, и читатель приобщаются к высокому идеалу героев, к миру народа, его душе, архетипом которой нередко становится песня с ее лиризмом, то есть психологизмом, связанным с древними истоками, «ритуальной реальностью».

Вторая глава диссертационного исследования посвящена романному творчеству писателя: *Проблема становления жанра социально-универсального романа в творчестве И. С. Тургенева. «Дым» как роман-испытание*. Рассматривая в параграфе 2.1. *Актуальные проблемы генезиса русского романа XIX века и фольклор* указанный аспект взаимодействия, мы определяем закономерности обращения литературного жанра к фольклорному роману, формирование самой концепции жанра русского романа в литературе этого периода.

Об архетипичности античного и средневекового романа сказано немало (М. М. Бахтин, В. В. Кожин, А. Д. Алексидзе, Н. И. Конрад, Е. М. Мелетинский, А. В. Михайлов), однако парадоксальность ситуации заключается в том, что, оставаясь «эпосом частной жизни», роман творчески преобразует и сказочные мотивы, и «метафорические архетипы», присущие лирической песне.

Таким образом, рассматривая эволюцию форм с точки зрения внутренней взаимосвязи явлений, не всегда соседствующих во времени, но, безусловно, находящихся в отношениях генетической или опосредованной преемственности, мы находим необходимым рассмотреть сам тургеневский роман на подобном «изломе», а точнее пересечении смыслов (реальной, повседневной действительности и «ритуальной реальности»).

Вопросу о том, что являет собой форма тургеневского романа, посвящен параграф 2.2. *Метасюжет романа И. С. Тургенев а «Дым»*,

подразумевающий обращение к А). Сюжетообразующим принципам «Дыма» как универсального романа-испытания и В). Реализации метафоры «женщина-змея» в структуре «внутреннего» сюжета романа «Дым».

С середины 50-х годов, по мнению Л. В. Пумпянского, Г. М. Фридлендера, происходит падение централизующей роли героя, «распад самого жанра тургеневского романа» (Л. В. Пумпянский). Тургенев вырабатывает новый принцип романной формы. Мы связываем это с тем, что постепенно роль героя-идеолога (Рудин, Инсаров, Базаров) уходит на второй план, и сердцевину каждого романа И. С. Тургенева образует личная драма героя, о чем Г. А. Бялый очень тонко подметит: ««Дым» - роман не о герое, а о героине».

Однако от себя мы считаем необходимым добавить, что в большинстве произведений писателя две «противостоящие» друг другу героини, и понять суть поэтической системы И. С. Тургенева невозможно без учета амбивалентности (космической и земной) его героинь. Мы также пытаемся обосновать на уровне поэтики И. С. Тургенева отмеченные еще Г. А. Гуковским образы-символы грозы, крылатой птицы, венчающие характеристику героини, дополняя этот ассоциативный ряд образом женщины-змей.

Не случайно поэтому и само соотнесение имени главной героини «Дыма» Ирины Ратмировой со змеей: она Египте – богиня мирной жизни, но и одновременно – Ирица – царица подземного царства «ирея», от связи с которым генетически проследживается ее сакральная змеиная природа.

"... Но знаменательно, что имена Ир и Ирица, (вырей, вырай и т. д.) являются названием сказочной страны, потустороннего царства, которая может ассоциироваться с раем; ирий вообще непосредственно соотносится со змеями как место, куда скрываются змеи и птицы на зиму (в день Воздвижения), и откуда они являются весной, ср представление о том, что

змеи на Воздвижение уползают под землю к своей матери, где и остаются до первого весеннего грома. Слово 'ирица' как обозначение рая может быть при этом сопоставлено со словом червь, как обозначение ада; существенно то, что в обоих случаях речь идет о потустороннем мире, название которого совпадает с наименованием змея" (Б. А. Успенский).

Это соотнесение имени Ирины с названием "ирей" дает нам право отнести Ирину к тотему "змея". В свое время О. М. Фрейденберг сделала немаловажное замечание: "В тотемном коллективе все женщины носят одно имя, имя тотема, и это имя определяет их..." У греков Гера, Юнона - имя тотема, богини, коллектива и каждой женщины. Каждый член племени - коллектива носит одно и то же общее имя бога - тотема.

Итак, Ирина носит имя бога, и, видимо, это определяет ее судьность. Отсюда, вполне возможно, и происходит то пространственное положение, которое она занимает в сюжетном пространстве текста: бездна, река, дно (напомним, что эти образы сопровождают героиню на протяжении всего романа). Напротив, облик Татьяны Шестовой несет в себе печать ясности, открытости, солнца и не случайно, поэтому, живет она, как девушка-невеста лирической песни, «в доме на холме в гуще сада».

Художественное решение И. С. Тургенева, таким образом, сводится к проблеме выбора героя, проверке его зрелости, способности не просто выхода «из дыма», но обретения ясно-видения, духовного зрения. Герой предстает перед читателем в момент своего перехода в новое качество (пересечения «границы семантического поля», по Лотману). И тогда Литвинов уже не выступает как безвольный, отдавшийся случаю человек, каким его пытались показать некоторые критики. Его путь – это путь «из глубины», где остается Ирина, к свету, к солярной Татьяне: «Ты мне даешь пить из золотой чаши, но яд в твоём питье, и грязью осквернены твои белые крылья!.. Прочь!..» (VII, 392).

В романном творчестве Тургенева после «Отцов и детей» на уровне «внутреннего» сюжета (А. А. Потебня) и образной сферы мы наблюдаем актуализацию фольклорно-мифологических мотивов инициации-змеборства, ритуальной жертвы, преодоления «хаоса» и построения «космоса», «дома» как универсальной модели мира.

Все герои Тургенева проходят *испытание любовью*, это эстетическое кредо писателя, этим оправданно типологическое отнесение романов писателя к универсальному роману-испытанию, предложенному В. А. Нездведиким. Так герой обретает свой *путь*, за счет приобщения к знанию о мире преодолевается бытовой уровень произведения, приобретая универсальный, логосный смысл. В этом особом сюжетном пространстве русского романа «многоуровневый» роман Тургенева синтезирует миф (как метаструктуру произведения, «внутренний» сюжет) и собственно литературную традицию, проявляющую себя на уровне жанра и стиля. Само понятие тургеневского стиля, рассматриваемого на соотношении со смысловой стороной произведения, экстраполируется таким образом не только на «внешнюю», но и на «внутреннюю» форму произведения. Рассмотренные нами метафорические архетипы, мотивы и мифологемы, составляющие архитеконику «внутреннего» сюжета романов Тургенева, т.е. значительно расширяют горизонты понимания стиля и как «внутреннего принципа организации формы», и как содержательной категории.

Так, мы приходим к логическому заключению о сложности и вариативности процесса взаимодействия фольклорно-мифологической и литературной систем, и возможности их взаимного пересечения. Это происходит прежде всего потому, - утверждает Б. П. Иванюк, - что в стиле произведения заключено изначальное, миметическое обоснование стиля как универсальной категории, выражающей устойчивое своеобразие любой

художественной системы. Именно так стиль приобретает способность быть не только способом воплощения индивидуального художественного мира, но и способом передачи этого мира вовне, читателю.

И в этом смысле само восприятие тургеневского романа как романа-испытания обусловлено рефлексией исследовательской мысли над устойчивым своеобразием поэтической системы писателя, но и особенностями тургеневской рефлексии, бытийных ориентиров, установок и тяготений в той же мере. Это в свою очередь развивает тезис Ю. М. Лотмана о том, что у И. С. Тургенева «имеется своя мифология».

Чем же в таком случае обусловлена трагедийность миропонимания И. С. Тургенева? Рассмотрению природы трагедийного начала в художественной системе писателя мы уделяем внимание в *Третьей главе* диссертации *«Тишистые повести»: проблема реализации архетипа в структуре фантастического*.

Указанные нами внутренние «предпочтения» И. С. Тургенева: интерес к мифологической прозе, потаенному миру лирической песни обусловлены в немалой степени поисками эстетического идеала, абсолютной духовности. По-видимому, архетипы и образные мотивы, о которых мы говорили выше, послужили основой и для образов Клары Милич («После смерти»), Эллис («Призраки»), отца («Сон»), Муция («Песнь торжествующей любви»). Таким образом мы и получаем возможность рассматривать их как сквозные образы и мифологемы, пронизывающие всю творческую систему И. С. Тургенева. И хотя сам он писал М. А. Милотиной: «я преимущественно реалист и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии: ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно...», его творческая практика говорит совершенно о другом.

Таким образом, тяготение к трансцендентальному, мистическому для И. С. Тургенева было не просто «прихотью», данью «моде», «наследием»

романтизма, а внутренней потребностью, причем связана она, как мы постарались показать, с фольклорным «кодом».

Как знание этого «кода», его постижение (на подсознательном уровне) на протяжении всей творческой деятельности И. С. Тургенева осуществлялось писателем и стало «предметом» нашего исследования, заключаем мы в *Выводах*, подводя итог исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Семантика лунного мифа в романе И. С. Тургенева «Дым» // Ноосферная идея и будущее России. Тезисы межгосударственной научно-практич. конференции. Иваново, 1998. С. 38 – 40.
2. «Космос» Б. Зайцева // Перекресток: Сборник работ молодых ученых. Иваново, 1998. С. 102 – 108.
3. Семантика «женского начала» в творчестве А. С. Пушкина и И. С. Тургенева // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures: Пушкинский сборник. Pittsburgh, 1999. Volume 11-12. С. 40 – 52.
4. Смирнов В., Ильина В. Семантика «женского начала» в творчестве А. С. Пушкина и И. С. Тургенева // Перекресток-2: сб. текстов по истории словесности и культурологии. Иваново - Шуя, 1999. С. 150 – 155.
5. «Ритуальная реальность» в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи»// Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 2. Иваново, 2000. С. 146 – 154.
6. Шекспир и Тургенев: К проблеме мифопоэтики // Шекспировские чтения – 2000. Abstracts. Аннотации докладов международной конференции. Владимир, 2000. С. 7, 20 –21(английский вариант).

ИЛЬИНА Виктория Владимировна

ПРИНЦИПЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА В ПОЭТИКЕ И. С. ТУРГЕНЕВА.

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Лицензия ЛР № 020295 от 22.11.96. Подписано в печать 1.11.2000.

Формат 60 x 84 1/16. Бумага писчая. Печать плоская.

Усл. печ. л. 1,16. Уч.-изд. л. 0,98. Тираж 110 экз.

Ивановский государственный университет

153 025, Иваново, ул. Ермаки, 39

2-